

5. Копец, Л. Классические эксперименты в психологии [Электронный ресурс]. – URL: http://uchebnikionline.com/psihologia/klasichni_eksperimenti_v_psihologiyi_-_kopets_l/eksperiment_yogo_vidi.htm (Дата обращения 25.10.2016).
6. Малинина, Е.М. Вокальное воспитание детей / Е.М. Малинина, В.П. Морозова, Т. Воробьев. – Л.: Музыка, 1966. – 86 с.
7. Романова, Л.В. Школа эстрадного вокала: учеб. пособие / Л.В. Романова. – СПб: Лань, 2007. – 22 с.
8. Риггс, С. Как стать звездой / С. Риггс. – М.: Guitar College, 2000. – 104 с.
9. Щетин, М.Н. Дыхательная гимнастика А.Н. Стрельниковой / М.Н. Щетин, О.С. Копылова. – М.: Метафора, 2010. – 368 с.

УДК 7/5527

А.Е. ТУРУМБЕТОВА

Казахский национальный университет искусств, г. Астана

О ВЗАИМОСВЯЗИ ДОМБРОВОГО И ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. ТЛЕНДИЕВА

Аннотация. Традиционное домбровое искусство имеет длительный и сложный путь развития, который складывался из многообразных художественных влияний. 1920-30-е годы открывают новый этап в его истории. В этот период определился один из истоков обновления домбрового исполнительства. Создание новой для казахской культуры формы исполнительства – оркестра казахских народных инструментов, – проходило в тесном взаимодействии сольной домбровой и оркестровой практики. Цель статьи – показать развитие домбрового исполнительства в аспекте взаимодействия с оркестровой практикой на примере композиторского творчества Н. Тлендиева.

Abstract. Traditional art of dombra has a long and difficult path of development, which is composed of multiple artistic influences. 1920-30s opened a new stage in its history. In this period, one of the sources of updates of dombra performance was defined. Creating a new form of playing for the Kazakh culture - the orchestra of Kazakh folk instruments, - took place in close cooperation with dombra's solo and orchestral practice. The aim of the article – show the development of dombra performance in the aspect of interaction with the orchestral practice by the example of N.Tlendiev's composer's art.

Ключевые слова: күй, домбровое исполнительство, оркестровая практика, обработка, концертная форма.

Key words: kui, dombra performance, orchestral practice, processing, concert form.

Своей композиторской, дирижёрской и исполнительской деятельностью выдающийся музыкант и деятель культуры Нургиса Тлендиев (1925–1998) внёс

большой вклад в музыкальное искусство Казахстана, в том числе в развитие домбрового искусства. Его многогранное композиторское наследие составляют более 500 музыкальных произведений в различных жанрах: опера, балет, поэмы, увертюры, кантаты, песни, романсы, кюи, музыка к драматическим спектаклям, художественным, мультипликационным и документальным фильмам [4: 29].

Произведения для домбры и для оркестра казахских народных инструментов, наряду с песенным творчеством, являются определяющими в жанровых и стилевых направлениях творчества Н. Тлендиева. Он великолепно владел искусством игры на домбре. Первые профессиональные навыки исполнителя он получил от отца Тиленди, который в народе славился как талантливый кюйши. Привитая с детства любовь к народному искусству вылилась впоследствии в органичную и корневую связь с казахской традиционной культурой.

Н. Тлендиевым создано более десяти кюев для домбры. Кроме авторских кюев он является неповторимым интерпретатором произведений, принадлежащих другим кюйши. Именно художественное проникновение в исполняемое послужило тому, что некоторые кюи, широко известные в его интерпретации (такие как «Акку», «Баламишка», «Терісқақпай», «Арман»), стали относить к его сочинениям. Дискуссии об авторской принадлежности кюев имеют под собой основания. Н. Тлендиев, являясь исполнителем произведений других кюйши, настолько развил и обогатил их художественно-выразительными средствами и исполнительскими приёмами, что в народе они стали известны как его оригинальные сочинения.

Свойственные Н. Тлендиеву традиции жанра кюй и исполнительский стиль определили его творчество как композитора не только в области сольной домбровой музыки, но и в оркестровых художественных исканиях. Музыка для оркестра казахских народных инструментов, представленная в творчестве Н.Тлендиева, стала в центре его внимания благодаря тому, что в 1982–1998 г.г. он являлся дирижером и художественным руководителем фольклорно-этнографического оркестра «Отырар сазы». Именно уникальный феномен кюйши Н. Тлендиева определил направление деятельности оркестра, утвердившее этот коллектив в современной казахской культуре наряду с легендарным оркестром имени Курмангазы. Для самого Н. Тлендиева оркестр «Отырар сазы» стал творческой мастерской в композиторских поисках, расширяющих влияние искусства кюя и кюйши.

Кюй и оркестровая музыка в творчестве Н. Тлендиева составляют единое целое, их невозможно рассматривать отдельно: настолько общая между ними линия влияний. Его кюи с одноименным названием можно исполнять в двух самостоятельных вариантах: сольном и оркестровом.

В своем исследовании мы поставили задачу определить исходный оригинал одноименных сольных и оркестровых вариантов. О том, какой кюй – сольный домбровый или оркестровый, – создан первым, достоверной информации нет. В

работах отечественных учёных говорится лишь о том, что все кюи имеют две различные версии [2], [3].

Исходя из отдельных сведений учёных и воспоминаний о Н. Тлендиеве, мы предполагаем, что кюи «Жекпе-жек», «Акку», «Арман», «Элкисса» изначально были предназначены для сольного исполнения на домбре, а далее сам автор создал на их основе обработки для оркестра.

Так, в легенде о происхождении кюя «Арман» имеются указания, что он изначально был сочинён как сольное произведение [5: 703]. Следовательно, оркестровый кюй «Арман» является вторичным. Также в двух версиях существует кюй «Акку». Известно, что автором этого кюя является отец композитора [2: 99]. Следовательно, и этот кюй первоначально был предназначен для сольного исполнения. Таким образом, в творчестве композитора определяется один из путей создания оркестровой музыки на основе оркестрового переложения самостоятельных сольных кюев для домбры.

В ряде одноимённых произведений композитора наблюдается обратный процесс. Кюй «Жекпе-жек» первоначально использовался в поэме для оркестра «Алтын дән» (1963 г.). Затем в исполнении самого Н. Тлендиева он звучит в фильме «Қыз Жібек» в сольной версии (1970 г.). То есть, из оркестрового произведения вычленяется сольная версия и рождается кюй «Жекпе-жек» как самостоятельное произведение. В настоящее время в концертном репертуаре домбристов он широко распространён в сольной версии.

Домбровые кюи «Аңсау», «Көш керуен», «Атадан мұра», «Көңілді бикеш», «Ата толғауы» таким же образом произошли из первоначального оркестрового репертуара [2: 211]. Партии домбры-тенора в оригинальной оркестровой версии представляют собой целостные кюи. Вычлененные из общей оркестровой партитуры, они послужили текстом для самостоятельного сольного исполнения. Нотные тексты всех перечисленных кюев опубликованы в сборниках для домбры [1], [6], [7].

Таким образом, ряд кюев Н. Тлендиева с одинаковым названием представлен в двух самостоятельных по исполнительскому предназначению версиях – сольной и оркестровой. Взаимодействующие между собой две исполнительские практики образовали в творчестве Н. Тлендиева жанровую область кюев для домбры и для оркестра.

Наряду с такими произведениями, композитор видел некоторые кюи только в одном из исполнительских вариантов. Так, кюи «Терісқақпай» и «Баламишка» относятся к собственно домбровым кюям. Запись их существует только в сольной версии самого автора, в оркестровом виде они не исполняются. Есть также произведения, которые предназначены для оркестрового исполнения, и на сольной домбре не звучали («Махамбет», «Кабан жырау», «Ақ бөкен»).

Таким образом, на основе взаимодействия сольной и оркестровой исполнительской практики в композиторском творчестве Н. Тлендиева сложились четыре жанровые области: 1. *сольные домбровые кюи*; 2. *оркестровые кюи*; 3. *сольные кюи с одноимённой оркестровой версией*; 4. *оркестровые кюи с одноимённой сольной версией*.

Своеобразное направление поисков композитора в сочетании сольной домбровой и оркестровой исполнительской практики показывает знаменитый кюй Н. Тлендиева «Элкисса». Его называют оркестровым кюем или оркестровой пьесой [2: 212], с чем мы не можем согласиться.

Оркестровый кюй предполагает изложение основного материала в оркестровой партии. В этом произведении все темы звучат у двух солистов (иногда поочередно), а оркестр выполняет сопровождающую функцию. Следует отметить, что кюй «Элкисса» широко распространён в сольной версии.

Особенность строения этого произведения состоит в том, что в его основе заложен принцип концертирования. Между сольными партиями двух домбристов разворачивается соревнование в духе традиционного тартыса [2: 160]. Каждый солист демонстрирует свою индивидуальность и исполнительское мастерство. По логике тартыса, завершающий раздел «Элкисса» построен на совместной игре солистов и оркестра, в результате которого кюй звучит усиленно и создаётся утверждающий характер.

Это – своеобразный вид синтетической формы, новый для традиции кюя. Он исполняется двумя солистами-домбристами в сопровождении оркестра. Основываясь на чередовании оркестровых и сольных разделов, кюй «Элкисса» демонстрирует новую, *концертную*, форму кюя, где синтезированы черты формы тартыса в сольных партиях домбры и инструментального концерта между домбровыми сольными и оркестровыми партиями.

В творчестве Н. Тлендиева представлены также *обработки кюев народных композиторов* для солиста-домбриста и для оркестра. Одним из таких примеров является кюй Кетбуги «Аксақ құлан». Он в исполнении самого композитора звучит в отечественном мультфильме «Аксақ құлан» (1968 г.). В дальнейшем был создан оркестровый вариант звучания. Сольная партия домбры в оркестровой обработке точно повторяет первоисточник. Все разделы кюя «Аксақ құлан», его музыкальный текст полностью сохраняются. Оркестровая партия выполняет функцию сопровождения, она придаёт звучанию мощностность и действенность. Звуковые краски и исходные интонации кюя обогащаются. Динамическое развитие получает размах, свойственный возможностям оркестра. Н. Тлендиев, отталкиваясь от общей практики обработки, создал в этом прочтении кюя «Аксақ құлан» новую концертную оркестровую форму кюя.

В процессе взаимодействия сольного и оркестрового исполнительства Н. Тлендиев использует новые исполнительские средства выразительности – специфические приемы, создающие особые эффекты в домбровом звучании. Особенно это проявилось в кюях «Акку» и «Баламишка».

Кюй «Акку» он исполнял на двух инструментах одновременно. На одной домбре он использовал приемы левой руки («glissando», «flageolet», разнообразные лиги). Одновременно на второй домбре он играл кистевыми ударами («төкпе»), щипком пальцев («шертпе»), а также извлекал звуки за подставкой, подражая звучанию лебедя. В домбровой практике это первый образец исполнения кюя на двух инструментах одновременно.

В исполнении виртуозного кюя «Баламишка» Н. Тлендиев использовал пощёлкивание пальцев правой руки на сильную долю, оттягивание струны пальцами левой руки. В правой руке основным приёмом звукоизвлечения в этом произведении является штрих «pizzicato». В отличие от других щипковых инструментов на домбре этот штрих достигается не посредством медиатора, а одним указательным пальцем правой руки, что создает определённые трудности в быстром темпе игры.

Домбровая и оркестровая музыка Н. Тлендиева стала популярной, её широко используют в учебно-педагогическом репертуаре. На основе оркестровых произведений Н. Тлендиева другие домбристы создают обработки для домбры в сопровождении фортепиано [1], [6].

Таким образом, домбровая музыка Н. Тлендиева отражает единство сольного домбрового и оркестрового исполнительства, характерное для его творчества. Во взаимодействии традиционной и новой исполнительских практик искусство игры на домбре получило новый импульс развития. Традиционное понимание кюя обогатилось различными формами взаимодействия сольного и оркестрового исполнения. Домбра остается солирующим, ведущим инструментом в составе оркестра. В домбровые партии проникают новые элементы виртуозности и концертности. Введение новых исполнительских приемов способствует обновлению музыкального языка произведений Н. Тлендиева, что значительно усложняет и расширяет технические и художественные средства выразительности инструмента. Традиционное домбровое исполнительство, включённое в практику оркестрового музицирования, получило дальнейшее развитие в различных формах жанрового переосмысления кюя (оркестровый кюй, концертный кюй). Если Н. Тлендиев расширил сферу звучания кюя на основе оркестровой практики, то известные домбристы в своей исполнительской и педагогической практике расширили сферу применения его музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абенов, Б.А. Арман: кюи Н.Тлендиева: сборник кюев [Ноты] / сост. Б.А. Абенов. – Астана: ИП «Vi-Принт», 2014. – 96 с.
2. Ғасыр сазын тербеген. Воспоминания о Н.Тлендиеве / сост. С.Абдрайымов [и др.]. – Алматы: Білім, 2007. – 280 с.
3. Джумакова, У.Р. Казахская музыкальная литература (1920–1980) / У.Р.Джумакова, Н.С. Кетегенова. – Алматы: 2014. – 256 с.
4. Калиева, А.Ж. Образная многозначность музыки Нургисы Тлендиева // Творческое наследие Нургисы Тлендиева и формирование нового казахстанского патриотизма: тезисы докл. межд.конф. – Алматы, 2016. – С.27–32.
5. Сейдимбек, А.С. Қазақтың күй өнері: монография / А.С.Сейдимбек Астана: 2002. – 832 с.
6. Тасбергенов, К. Жаксыдан шапағат. Произведения для домбры: сборник кюев [Ноты] / сост. К.Тасбергенов. – Алматы: Агроуниверситет, 2005. – 104 с.
7. Тунгышулы, Е.Т. Атадан мура / Е.Т. Тунгышулы. – Алматы: «Санат», 1999. – 160 с.

УДК 781.6

В.В. ЛАРЧИКОВ

Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород

ИСПОЛНИТЕЛЬ-ВИОЛОНЧЕЛИСТ 21 ВЕКА: АКТУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА И ТЕХНОЛОГИИ ЕГО ВОСПИТАНИЯ-СТАНОВЛЕНИЯ

Аннотация. В статье рассмотрена проблематика воспитания и становления типа исполнителя, соответствующего актуальным требованиям музыкального универсума нового Миллениума.

Abstract. The study is to discuss the problematic issues in education and formation of type of performer which has to correspond to actual requirements of the new Millenium musical universe.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, тембровые ресурсы, интонационно-сонористическая парадигма, универсальная система нотации, система исполнительских ресурсов виолончельного искусства.

Key words: performers' interpretation, timbre resources, intonational-sonoristic paradigm, universal system of notation, system of violoncello art performers' resources.

«...Гораздо большим наслаждением было бы услышать идеальную комбинацию шумов трамвая, поршневых двигателей, автомобилей, гудящей толпы, чем в который